



Н.Н. МАМАЕВА

Наталья Николаевна Мамаева (р. 1967) — выпускница биологического факультета (1991) и факультета искусствоведения и культурологии (1999) Уральского университета. Старший преподаватель Академии искусств и художественных ремесел им. Демидовых. Читает курсы: «История мирового изобразительного искусства», «Мифы народов мира», «Английская литературная сказка».

«СВЕТЛЕЕ АЛМАЗОВ ГОРЯТ В НЕБЕ ЗВЁЗДЫ» (Английская литературная сказка как явление)

Произведение ... критиковать надо так же, как оно было создано, — легко, без нажима.

Тут есть нечто, что может понять, вероятно, только англичанин...

К. Честертон

«Из всех форм литературы волшебные сказки дают, по-моему, самую правдивую картину жизни», — написал К. Честертон. И он имел полное основание для этого парадоксального заявления, ибо английская сказка является уникальным явлением. Ничего подобного не было создано ни в одной другой стране, несмотря на богатейшие сказочные традиции Франции, Германии, России с их прославленнейшими именами: Перро, братья Гримм, Гофман, Гауф, Пушкин, Мамин-Сибиряк, Бажов.

Мы определяем хронологические рамки английской литературной сказки следующим образом: середина XIX в. (творчество Ч. Кингсли, У. Теккерея, Л. Кэрролла) — середина XX в. (Дж.Р.Р. Толкиен и К.С.Льюис), хотя следы данной литературной традиции можно проследить и во второй половине XX в. на примере детских произведений Э. Хоггарт и Д. Биссета и сказки Д. Даррелла «Говорящий свёрток». Среди других авторов, упомянутых в данной работе, будут такие широко известные в нашей стране писа-

тели, как Р. Киплинг, Дж. М. Барри, А.А. Милн, П. Трэверс и практически неизвестные — Э. Боуэн, К. Грэм, Х. Лофтинг, Э. Лэнг, Дж. Макдональд, Д. Несбит, М. Нортон, Э. Фарждон. Всех их объединяло стремление поднимать в детской литературе отнюдь не детские проблемы, один и тот же тип героя и единство стилистических приёмов.

Хотя английских сказочников и не объединяло какое-то единое литературное направление, школа или художественный кружок (хотя и существовали «Инклинги»), но единство стиля, которое сохраняет английская сказка на всём протяжении своего векового развития, поразительно. Наверное, эти произведения объединяет сама старая Англия, с её вересковыми пустошами и меловыми холмами, с её Дубом, Терновником и Ясенем, с её лужайками в глубине векового леса, где по ночам танцуют феи, с её эльфами и гномами, гоблинами и драконами. Во все эти сказки заглянул порой весёлый, порой печальный дух, живущий в Англии со дня её основания. Древний и в то же время юный, озорной и задумчивый, насмешливый и сочувствующий, он возникает в сказках под разными именами — Пак, Питер Пэн, Гэндальф — и ведёт героев по этому чудесному миру.

В судьбе английской сказки и её авторов слишком много совпадений, так много, что они становятся закономерностью. Авторы её, как уже говорилось выше, как правило, не были детскими писателями. Это были преподаватели математики и литературы, журналисты, актёры, инженеры, историки, филологи, философы. И книги их возникали из истории, сочинённой погожим летним днём, увлекательной игры с детьми, писем, написанных отцом домой. Теккерей сочинил «Кольцо и Розу» для детского рождественско-

го праздника, Питер Пэн был придуман Барри вместе с юными Дэйвисами, Лофтинг описывал приключения доктора Дулиттла в письмах своим детям, а Грэм рассказывал сказки своему сыну Алистеру. Так же возникли и сказки Кэрролла, Киплинга, Милна, Биссета.

Обратимся к тому, что писали сами авторы о своих героях. Кэрролл: «Ты, конечно, знаешь, что такое Снарк. Если да, пожалуйста, объясни мне, так как я не знаю». И в другом письме: «Пожалуйста, никогда меня не хвали. Я всего лишь доверенное лицо, не более». Барри: «Я не помню, чтобы я писал эту пьесу ... Я никогда не сомневался в том, что я создал Питера, потеряв вас пятерых друг о друга...». Толкиен усиленно культивировал легенду о том, что его эпосе положила начало фраза, внезапно написанная им на чистом листе, обнаруженном в студенческой работе: «В земле была вырыта норка, а в этой норке жил да был хоббит».

Герои английской сказки приходили к своим создателям сами. Их творила сама Англия, её природа, истории, обычаи. Не случайно А.А. Милн писал о книге К. Грэма: «Иногда мне начинало казаться, что я сам её написал». Английские сказочники часто обращаются к миру, созданному их предшественниками, или помещают в него своих героев. В книге Э. Несбит «Билли-король» лев диктует единорогу; барельеф, на котором изображён бой этих чудовищ, находится в парке, где гуляет Мэри Поппинс со своими питомцами, а Пожилой Джентльмен увлечённо читает книгу Киплинга¹.

Всё это доказывает, что английская сказка является единым литературным явлением и развивается в русле определённых традиций.

И начало этой традиции положил конечно же Чарлз Доджсон —

Льюис Кэрролл. В книгах Кэрролла есть почти всё, что будет впоследствии развивать английская сказка: стихия юмора, игры, смеха, в которой порой звучат печальные, почти трагические ноты, необычайная лёгкость всего повествования, которое развивается, кажется, само собой, без каких-либо усилий со стороны автора, непрерывное жонглирование словами, фразами, понятиями, пародийность иронии как принцип самой структуры произведения. Отсюда же идёт ставшее постоянным обращение английской сказки к фольклору, причём к определённым его слоям — вспомним Чеширского кота, Мартовского Зайца, Шалтая-Болтая. И сама структура сказки Кэрролла, где стихи и проза естественно сменяют друг друга, станет обычной для этого вида литературы².

Здесь же впервые появится и герой английской сказки — ребёнок. Ребёнок, который ведёт себя наравне со взрослыми персонажами, а часто и превосходит их. Разумеется, сказка унаследовала и многоплановость произведений Кэрролла, где под первым слоем есть ещё один, и ещё ... Его книги читают дети, философы, филологи, математики, логики, лингвисты, политики, психологи разнообразных школ, и каждый находит в них что-то своё. В «Охоте на Снарка» критики видели выражение состояния экзистенциальной тоски, поиски смысла жизни, критику буржуазного общества с его властью денег, сатиру на философию Гегеля³, сам же автор, вероятно слегка напуганный обилием толкований, признавался: «Боюсь, я не имел в виду ничего, кроме бессмыслицы»⁴. Бессмыслица, шутка, нелепица ради нелепицы, придуманные, казалось бы, только для того, чтобы позабавить ребёнка, оказались непонятными глубоким смыслом, доступным далеко не каждому взрослому.

И эта многоплановость, обращённость одновременно и к детям и к взрослым — при этом для первых она не является заумно-непонятной, а для вторых — примитивно-скучной — будет и в дальнейшем одной из основных черт английской сказки. И сами писатели отлично это сознавали. Киплинг говорит о своих сказках, посвящённых Старой Англии: «Я расположил материал в три-четыре наложенных друг на друга слоя, которые могут открываться читателю, а могут и не открываться, в зависимости от его возраста и жизненного опыта»⁵. И эту многослойность мы обнаружим практически во всех английских сказках, возьмём ли мы произведения Барри и Трэверс, которые могут читать не только дети, но и их родители (и, может, родителям и следует знакомиться с ними в первую очередь, чтобы лучше понять своего ребёнка), или «Хроники Нарнии», насквозь пронизанные евангельским светом, по существу являющие читателю новую постхристианскую религию. Уж не говоря о трилогии Толкиена, которой многочисленные критики дают истолкований не меньше, чем в своё время произведениям Кэрролла. В ней видят философскую притчу, нравственную аллегорию, замаскированную историю Второй мировой войны, современный рыцарский роман, хроники сказочной страны, особый вид фантастики. Кстати, сам Толкиен категорически возражал против всех этих толкований, говоря, что книга его не содержит никаких аллегорий.

Но это вершины английской сказки; обратимся к более «рядовым произведениям» — и вновь увидим то же самое. «Билли-король» Э. Несбит и «Когда-то тому назад ...» А. Милна помимо пласта, обращённого к детям, дают образцы блестящей политической сатиры. А рас-

сказ Э. Фарджин «Хочу Луну!» представляет увлекательную логическую игру, где причина путается со следствием, строгое следование принципам и правилам приводит к полнейшей неразберихе, а в итоге сама логика оказывается вывернутой наизнанку.

Достойны восхищения характеры, которые выводит на своих страницах английская сказка, причём это характеры взрослых, а не детей. К примеру, чета Дарлинггов или блестящая вереница персонажей «Мэри Поппинс»: мисс Ларк, Робертсон Эй, адмирал Бум, няня Эндрю, мисс Персиммон. Английские писатели всегда умели и любили посмеяться над героями своих произведений, что не мешало им относиться к ним с любовью и нежностью. Вспомним Стерна Диккенса Фильдинга. Их лукавая насмешка, как и у авторов сказок, редко переходит в злую иронию, а смех становится уничижительным. Дети, читая книгу, смеются над забавными чудачествами взрослых, взрослым же даётся возможность увидеть себя глазами детей.

Присмотримся внимательней к героям «Винни-Пуха». Это типичные персонажи английской «взрослой» литературы: романов, пьес, повестей, памфлетов, детективов. Кролик — парламентский деятель, преисполненный сознания собственной значимости, создающий проблему из-за любого пустяка и доставляющий этим массу удовольствия себе и хлопот другим, этаким сэр Хамфри. Тигра — добрый малый, душа общества, всегда готовый учить вас играть в бейсбол, кататься на лыжах, заниматься греблей, в то время как вам больше всего хочется мирно подремать в кресле, напоминая персонажей Дж.К. Джерома. Иа-Иа — тип профессионального ипохондрика. Сова — деревенская кумушка, старая

дева, обожающая посудачить, немного рассеянная, но при этом не лишённая здравого смысла, может быть персонажем романа Агаты Кристи.

Герои сказки и её авторы часто высказывают замечания, которые вполне могут существовать (да впоследствии так оно и происходит) вне текста, настолько они неожиданны и в то же время глубоки. Позволю себе привести несколько цитат:

«Стена по кускам не продаётся»⁶;
«Шарик шарiku рознь»⁷;

«Страшны те битвы, в которых принимают участие женщины»⁸.

И в силу этих своих свойств сказка, как и вся английская литература, кажется прямо созданной для того, чтобы брать из неё цитаты на все случаи жизни. Гарднер рассказывает о студенте из Оксфорда, который утверждает, что у него в любой ситуации имеется цитата из «Охоты на Снарка»⁹. А известный астролог Линда Гудмен снабдила все части своего гороскопа цитатами из «Алисы в Зазеркалье».

Английские сказочники обладают удивительным чувством слова, благодаря чему их произведения и стали неиссякаемым источником цитат. Они обращаются со словами, как Шалтай-Болтай: раскрывают их, как бумажник, дают им двойную работу и платят сверхурочные.

Бесконечные нонсенсы, переверзии, фразеологизмы, парадоксы составляют саму основу сказки. Мистер Паррик находится в таком приподнятом состоянии, что буквально взлетает. Винни-Пух, застревая в норе Кролика, попадает в безвыходное положение. А в сказке Д. Макдоналда «Невесомая принцесса» король, напротив, считает, что «исключительны и крайне предосудительны недоразумения, вызванные вольным и якобы остроумным обращением со словами»¹⁰.

Неожиданны и парадоксальны выходы из трудных ситуаций, в которые попадают герои. Оказывается, лучший способ избавиться от жуликов — это рисовать рожи на оконном стекле. А для того, чтобы вымыть маленького пингвинёнка, нужно намазать его мёдом и позвать белого медведя. Медведь станет облизывать мёд и заодно вымоет малыша¹¹.

В то время как действие по правилам приводит к совершенно неожиданным результатам, Кролик отправляется с Тигрой в лес, чтобы там потерять его, и ... теряется сам. А Винни-Пух, изо всех сил стараясь найти ямку с песком, благополучно находит дорогу домой.

Каммаэртс писал: «Есть два способа вырваться из стен здравого смысла: либо выбить окна, либо опрокинуть вверх дном всю мебель¹². К этому второму способу с удовольствием и прибегает сказка, ставя всё с ног на голову.

Непременным звеном в этой системе игры является пародия. Пародируется всё и вся. Барри, описывая остров Нетинебудет, иронизирует над всеми основными приёмами приключенческой литературы. Здесь всё свалено в великолепную кучу: индейцы, пираты, ночные битвы, крики койотов, крокодилы, шпаги, пистолеты, отравленные стрелы. Пираты побеждают индейцев только потому, что вероломно нарушают неписанный закон: индейцы должны нападать первыми в предрассветные часы, когда мужество бледнолицых слабеет.

Волшебные предметы здесь действуют совсем не так, как им положено. Если герой фольклорной сказки обладает заколдованным мечом, то исход поединка ясен — он одолевает врага. А если герой не знает, какой из его мечей волшебный («Когда-то тому назад...»), или соперник тоже имеет подобное оружие (там же) и, наконец, если герой про-

сто никогда не держал в руках меча, ни обычного, ни волшебного, и понятия не имеет, как с ним обращаться («Фермер Джайлс из Хэма»)?

Традиционные герои сказки фольклорной меняют свой характер, попав в сказку литературную. Феи носят ридикюли и башмаки на толстой подошве, спешат на совещание и награждают юную принцессу такими качествами, как пунктуальность и здравый смысл («Неромантичная принцесса»). Король Богемии возглавляет изобретательскую фирму «Молниеносный лифт» («Заговорённая жизнь»). А дракон вовсе не желает биться со Святым Георгием, предпочитая мирно дремать на солнышке и сочинять стихи («Дракон-лежебока»).

И при этом, вот парадокс (впрочем, английская сказка и есть сплошной парадокс), писатели очень серьёзно относятся к созданному ими миру. Наиболее ярко это, конечно, выражено у К.С. Льюиса и Д.Р.Р. Толкиена: их страны имеют свою географию, историю, мифологию, литературу. И автор нигде не позволяет себе даже намёка на придуманность этого мира. Нарния существует реально — так же как Орландия, Гондор, Хоббитания, Мустангрим. Существует и остров Нетинебудет, где маленький мальчик всегда будет играть со своим медвежонком и куда уносит Мэри Поппинс порыв западного ветра.

Сказка должна хорошо кончаться, и, зная этот неписанный закон, читатель редко всерьёз переживает за судьбу героев. Английская сказка отступает и от этого правила. Мир, в котором действуют герои, реален, а значит, реальны и опасности, подстерегающие их здесь. И мы не знаем, удастся ли раненому Питеру добраться до берега и сумеют ли найти себе новый дом крошечные добывайки.

Сами проблемы, которые решают герои, скорее морально-нравственные, нежели авантюрно-приключенческие. Оказывается, что сразиться с пиратами или убить дракона не так уж трудно. Гораздо труднее ответить на вопросы, возникающие после свершения этого героического поступка. Уподобиться ли только что побеждённому врагу и самому начать вести вольную пиратскую жизнь или вернуться туда, где у всегда открытого окна ждёт мама? Воспользоваться ли плодом победы над драконом и припеваючи жить в своей норке, получив законную долю сокровищ, или ссориться с друзьями, рискуя своей жизнью, быть обвинённым в предательстве, совершать массу сложных и совершенно не предусмотренных сказочным сюжетом поступков, и всё ради почти безуспешной попытки — примирить заклятых врагов и предотвратить напрасное кровопролитие?

И даже в тех случаях, когда испытания, которым подвергается герой, более традиционны, они поворачиваются совершенно неожиданной стороной. Разумеется, влюблённый принц должен пожертвовать всем, даже жизнью, для спасения любимой девушки. И конечно, он так и поступает. Но вот дальше события развиваются совсем не так, как положено. Во-первых, принцесса, не обращая никакого внимания на обречённого юношу, спокойно дремлет в своей лодочке. А во-вторых, когда в ней наконец пробуждается сострадание и ей с трудом удаётся втащить бесчувственное тело юноши в лодку и догresti до берега (занятие не очень-то привычное для сказочной принцессы), оказывается, что все придворные, включая доктора, давно уже спят, и возле принца остаётся только девушка да её старая няня.

Английская сказка не щадит своего читателя, не преуменьшает опас-

ность и не убаюкивает его мыслью, что всё это не более чем выдумка, которая непременно хорошо кончится. Писатель помещает своего героя в трудные обстоятельства и предоставляет ему самому искать выход. Как быть, если ты, пусть невольно, стал убийцей; если предателем оказался твой родной брат, которого ты любишь; если ты один знаешь правильный путь, но не можешь убедить других в своей правоте?

Герой английской сказки, как правило, ребёнок. И именно на него возлагается основная задача: убить дракона и избавить своих подданных от необходимости быть подданными, освободить страну от власти злой колдуньи, вернуть престол низложенному принцу. Даже когда Нарния призывает на помощь своих легендарных королей, они при этом не взрослеют, а так и остаются детьми. При этом сказка отказывает своим персонажам даже в традиционном героическом дарителе, его роль обычно выполняет герой-советчик (Гэндальф, Аслан), а иногда обходится и без него. Герой избран и должен стать «сильным, мудрым и добрым»¹³, ибо другого выхода у него нет.

Английская сказка не боится быть антипедагогичной, как, например, советская, да и американская, кстати, тоже. Взрослые редко помогают детям в их подвигах и странствиях. Они либо являются пассивными наблюдателями, как в «Невесомой принцессе» или в «Билли-короле», где действия министра во время правительственного кризиса ограничиваются тем, что он втыкает себе в причёску солому; либо открыто противопоставлены детям. По вине взрослых в экспериментальной школе, где учатся Юстес и Джил, процветает наущничество, издевательство над одноклассниками, третирование слабых. Взрослые хотят уничтожить маленьких, нико-

му не причиняющих вреда добываек, используя для этого все способы — от ручного хорька до отравляющего газа.

Одна из центральных проблем английской сказки — взаимоотношение взрослых и детей. Особенно наглядно это проявляется в книгах Барри, и критики неоднократно писали о его «Питере Пэне» примерно в следующих выражениях: «светлый мир детства», «царство игры», «скучный, расчётливый, прозаический мир взрослых» (а раньше ещё и полагалось добавлять «буржуазный») ¹⁴. Отсюда и нежелание Питера вырасти и стать большим. Но ведь сказки Барри гораздо глубже! Каждый «ребёнок может обойтись без матери», «но при этом мальчишки на острове нуждаются в маме. А Венди одновременно ощущает потребность быть и ласковой матерью, и любящей женой. Барри показывает не только мир взрослых и мир детей, но и мир женщины и мир мужчины. Питер хочет, чтобы о нём заботились, Венди хочет заботиться. Питер искренне не понимает, что от него хотят Венди, Тигровая Лилия и Динь-Динь» ¹⁵.

Критики почему-то не пишут о таких вещах, зато их чувствуют поэты. Волшебная дудочка гаммильнского флейтиста обещает:

Для мальчиков — игры,

для девочек — страсти...

Для мальчиков — радость,

для девочек — тяжесть... ¹⁶.

На ночь в Кенсингтонском саду остаётся Мейми, а не её брат, и именно у неё по ночам появляется «пугающая улыбка» и «хитрое и вместе с тем безмятежное выражение» ¹⁷. Женщина гораздо ближе к изначальному, демоническому, хтоническому миру, чем мужчина. Женщина и ребёнок. Потому Мейми так легко находит общий язык с Питером Пэном, поэтому миссис Дар-

линг и отпускает Венди для весенней уборки в доме Питера, а Венди — Маргарет, а та — свою дочь...

Да и мир детства у Барри не такой уж счастливый и безмятежный, он по-своему страшен и жесток. Питер почти решает закрыть окно, чтобы Венди не смогла попасть домой. Он настолько увлекается своими приключениями, что забывает о тех, кто доверился ему; его забавляет, что Майкл едва не тонет в волнах, да и свои подвиги он совершает часто только для того, чтобы покрасоваться. Недаром Барри добавляет к двум эпитетам третий: дети не только «весёлые и непонимающие, но и бессердечные» ¹⁸.

Символично, что Р. Брэдбери, обратившись к этой проблеме полвека спустя, уже в ином жанре, дал героям одного страшного рассказа «Вельд» имена Питера и Венди.

В «Мэри Поппинс» эта же тема звучит легче и приглушённой. Да, Барбара и Джон должны уйти из мира детства, как только у них прорежутся зубки, но они воспринимают это не столь трагично, как Питер. Джон даже старается утешить свою маму, потому что «ведь она не виновата, бедняжка, что всегда просто-напросто ничего не понимает» ¹⁹. Но и здесь грань между взрослыми и детьми ясно ощущается, хотя иногда ещё можно отворить дверь в детство, если правильно выбрать воздушный шарик, если, даже будучи взрослым, тебе интересно читать сказки Киплинга и запускать воздушного змея. Но если вы напрочь забыли свое детство, если дар здравомыслия — это единственный дар, который вы сохранили, если вы боитесь грёз, то вы увидите, открыв дверь, только сухие ветки, увядший папоротник, сломанные игрушки и прочий хлам. Но если вы положите в карман свои стихи и возьмёте за руку любимую девушку, то Западная

Дубравия откроется перед вами во всей своей красоте, и вы вспомните, что вы видели всё это в далёком детстве, как вспомнил это юный король Трудландии.

Английская сказка даёт нам возможность побывать в детстве, причём не просто в детстве, не в детстве своего или какого-то другого ребёнка, а в своём собственном. Вирджиния Вулф писала о сказках Кэрролла, что это не детские книги, но книги, в которых мы становимся детьми²⁰. И эти её слова можно распространить на всю английскую сказку. В реальной жизни леди Мюриель Брайтон-Дженс и Премьер-министр вряд ли бы встретились. «Взрослая» жизнь не даёт возможности исправить сделанную ошибку, шарик можно выбирать лишь один раз...

Неоднократно подчёркивалось, что английская сказка близка к фольклору. Но это не совсем так. Она почти не обращается к традиционным сказочным сюжетам, а если и обращается, то, как правило, переосмысливает их в пародийном плане, как мы видели выше. Единственный фольклорный источник, из которого черпает литературная сказка, — это «Сказки матушки Гусыни». Вот к их героям и традициям она охотно обращается. Стихи Лира как бы прямо взяты из той книги. Излюбленные глупцы и чудачки английского фольклора населяют мир Кэрролла, Трэверс, Биссета. Здесь мы встречаем и Шалтая-Болтая, и короля Коля, и корову, которая подпрыгнула выше Луны.

В остальном же литературная сказка предпочитает обращаться не к сказке фольклорной, а к её основе — мифологии. Толкиен, создавая свой мир, обращается к скандинавской мифологии, а Льюис — к христианской, античной, а также в какой-то степени к мифам Древнего

Востока. В сказках Киплинга непосредственно действуют Джин, египетский Анупис, австралийский Нконг, Виланд, Тор, Пак. Да и сами «Просто сказки» — это, в сущности, мифы, что явствует уже из названий («Откуда взялись броненосцы», «Отчего у верблюда горб»). Скорее мифическим, чем сказочным героем является Питер Пэн. Этот персонаж совершенно чётко восходит к шекспировскому Доброму Малому Робину, а тот — к древнегреческому Пану. Питер имеет даже те же атрибуты: дудочку и козла, на котором он разъезжает верхом. Позднее Питер Пэн оденется в плащ из сухих листьев, но в первой повести Барри он наг, как и полагается божеству. Питер Пэн — мифический герой, и под стать ему мир, в котором он живёт, — мир, сочинённый Барри и юными Дэйвисами, с его феями, говорящими деревьями и птицами и мудрым вороном Соломоном, который посылает женщинам детей.

Второй источник, к которому обращается сказка, — это эпос. Возьмем, к примеру, «Книгу Джунглей» Р. Киплинга. Постоянные эпитеты, герои, каждый из которых имеет своё амплуа, сохраняемое им на всём протяжении книги (Шерхан — убийца, Волчица — заботливая мать, Балу — учитель, Хатхи — мудрец), строгие правила, запечатлённые в Законах Джунглей, определяющие всю жизнь их обитателей, плавное, размеренное повествование то в стихах, то в прозе — всё это черты, присущие эпосу.

Книги Киплинга «Пак с холма Пука» и «Награды и Феи» представляют из себя своеобразное переплетение мифа, исторических преданий и средневековых легенд. Вспомним «Бегство из Димчера». Будь это сказка, сыновья вдовы, спасшие народ холмов, прозрели бы и заговорили, но это не сказка, и они лишь полу-

чают дар, являющийся одновременно благом и проклятием. В рассказе «Нож и меловые холмы» из того же сборника юноша, добывший для своего племени нож, не получает в награду за свой подвиг любимую девушку, ибо он стал богом и может только благословить её на брак с другим с высоты своего могущества и одиночества. Миф, эпос суровее, жёстче, правдивее, и литературная сказка следует именно ему. Эльфы, гномы, гоблины английской сказки гораздо ближе к своим мифическим, чем сказочным предшественникам. Это вовсе не легкомысленные существа с крылышками, порхающие с цветка на цветок, против которых так восставал Толкиен, нет, это древние и мудрые создания, ведающие Первоначальную Магию.

И, может быть, именно благодаря этому обращению к тем временам, когда чудесное ещё не было чудом, а было так же естественно, как свет солнца, приход весны, пение птиц, английская сказка обладает каким-то неуловимым волшебством, чем-то, чего уже нет в нашем мире, но что мы ещё помним в наших снах и грёзах. Это что-то невозможно объяснить: это музыка, звучащая в словах и названиях, это аромат, доносящийся с казалось бы мёртвых страниц. Оно исчезает, умирает, когда мы пытаемся его отсечь, вычленить, определить. Крылья фей и струны эльфийских арф, так же как золото гривы Аслана и белые цветы, дождём осыпающиеся в джунглях Индии, — слишком тонкая материя, она не выдерживает критического анализа. И мы только можем вместе с Сэмом Скрамби потрясённо бормотать: «Раньше я думал, что если эльфы, то надо, чтоб ночь ... чтобы тёмный лес, и луна, и звёзды... А тут нате-ка вам — белый день ... да светлей светлого, да ярче яркого!..

И оно им, оказывается, в самый раз подходит! Вроде ты не сам по себе, а в песне ... если вы понимаете, про что я толкую».

Английская сказка и не пытается объяснить это чудо. Единственным, кто пытался это сделать, был Льюис, но и у него ничего не получается, когда он пытается не вызвать, а пересказать то самое чувство, кроме жалкого лепета: «Представьте себе, что вы в комнате, окно которой выходит на чудесный морской залив, и на противоположной стороне висит зеркало. Когда вы отворачиваетесь от окна, вы видите в зеркале и море, и долину; в каком-то смысле они те же самые, и в то же время другие — глубже, удивительнее, словно отрывок из повести, которую вы никогда не читали, но очень хотите узнать ... Я не могу описать этого лучше, если вы окажетесь там, вы поймёте, что я имею в виду». И это ещё раз доказывает подлинность этого волшебного мира, над магией которого не властен даже его создатель.

И поэтому, на взгляд автора, литературным наследникам Толкиена не следовало публиковать его «Сильмариллион» и, может быть, даже самому Толкиену — «Лист кисти Ниггля». Читатель должен видеть чудо — но не должен знать, как это делается.

Большинство авторов и не пытаются объяснить нам созданный ими мир. Более того, они специально не договаривают, не рассказывают нам всего, и мы можем только гадать, что ещё было в волшебной книге Кориакина, которую листала Люси, и какие легенды не рассказал Маугли старый Хатхи, и откуда королевская кобра знает Мэри Поппинс, и звёзды ли делают из серебряной бумаги или серебряную бумагу — из звёзд? «Истории никогда по-настоящему не кончаются. Просто в каком-то месте их перестают рассказывать».

Сам язык английской сказки обладает этой магией. Читая строки эльфийских песен (даже не на русском и не на английском, а на эльфийском языке), мы видим и свет звёзд, и струение золотых волос Нимродэли, слышим шорох листьев в ветвях мэллорнов и далёкий ропот моря, из которого всё пришло и куда когда-то всё уйдёт. Недаром на Западе существуют научные работы, посвящённые исследованию эльфийского и других языков Средиземья. Это есть и у других авторов. Размеренный напев Законов Джунглей, Песня Угрозы Сельчанам, за словами которой мы слышим шуршание стеблей, оплетающих обречённую деревню, Песнь Чили с её запахом разложения и смерти. Медведь у Кипплинга говорит так, как мог бы говорить только медведь, а волк — как волк. Это тоже тайна английской сказки, «кто-то произносит слова, которые вам непонятны, но вы чувствуете, что в словах заключён огромный смысл ... они кажутся прекрасными, настолько прекрасными, что вы помните их ... всю жизнь».

И так же естественно и необъяснимо волшебство происходящего, так же лёгок и естествен переход в этот мир. Юстэс говорит: «Теперь я знаю, что все эти круги и слова — просто чушь», надо просто попросить его, и поверить, и повернуть стрелку компаса, и в полночь выбежать за старым бурым медведем из детской, и легко шагнуть за зеркало. И чудо свершится само собой.

И потому герои сказки так часто и так легко летают. Им не нужно для этого ни ковров-самолётов, ни сложных заклинаний, ни волшебного зелья. Только лёгкость, которой они и так обладают в избытке. Летает Питер Пэн, летает Мэри Поппинс, дядюшка Паррик, невесомая принцесса, мисс Прайс, Алиса. И они не

только летают сами, они помогают взлететь другим, даже мисс Персимон и парковому сторожу.

Но полёт этот проистекает не только от лёгкости героев, но и от совершенно иных их качеств. Недаром королева из рассказа Макдональда восклицает: «Легковерный — это не похвала... Избыток лёгкости в мыслях — это хуже не придумаешь». Избыток лёгкости в мыслях вызывает полёт, но он же является причиной бессердечия. Дети могут летать лишь потому, что они «весёлые, непонимающие и бессердечные». Невесомая принцесса летала, пока ничто не заставило её страдать, и обрела вес, когда впервые в жизни заплакала над чужим горем. А какое средство предлагает дядюшка Паррик своим гостям для того, чтобы спуститься на землю, в гримом и переносном смысле, — подумать о чём-нибудь грустном.

Жизнь, к счастью ли, к несчастью, проходит не в воздушной страсти, а на Земле с её силой тяготения. И поэтому в английской сказке, несмотря на всё её волшебство и искрящуюся лёгкость, всегда есть горечь. Да настоящего чуда и не могло бы быть без этой светлой печали. Ведь обретение невозможно без потерь, встреча — без разлуки. Уходит третья эпоха Средиземья со своими королями и героями, уходит из взрастивших его джунглей Лягушонки Маугли, вместе с разговором деревьев и голосом ветра уходит детство от Барбары и Джона Бэнкс. Но если мы прикроем глаза, то перед тем, как море серовато-голубой воды, представшее нам, заполыхает красным огнём, мы увидим Русалочью лагуну и услышим шум прибоя у того берега, на который нам уже не дано ступить.

¹ См.: *Трэверс П. «Мэри Поппинс»*. Алматы, 1993 (гл. «Мраморный мальчик»).

- ² Вспомним Киплинга, Милна, Толкиена. Стихи здесь имеют не меньшую смысловую нагрузку, чем проза. •
- ³ См.: *Ипполитова В.М.* В мире Снарка // К проблемам романтизма и реализма в русской и зарубежной литературе конца XIX — начала XX века. М., 1975.
- ⁴ Там же.
- ⁵ Цит. по: *Слобожан А.* «Сказки Старой Англии» Редьярда Киплинга // Сказки Старой Англии. М., 1992.
- ⁶ См.: *Киплинг Р.* Сказки Пака // Сказки Старой Англии.
- ⁷ См.: *Трэверс П.* Мэри Поппинс.
- ⁸ См.: *Льюис К.С.* Лев, колдунья и платяной шкаф. М., 1992.
- ⁹ The annotated Snark / Ed. By *Gardner M.* Harmonds worth, 1967.
- ¹⁰ *Макдоналд Д.* Невесомая принцесса // Сказки английских писателей. Л., 1986.
- ¹¹ См.: *Биссет Д.* Про полисмена Артура и про его коня Гарри; Малышка пингвин по имени Принц (любое изд.).
- ¹² *Cammaerts E.* The Poetry of Nonsense. N.Y., 1926.
- ¹³ *Толкиен Дж. Р.Р.* Хранители. М., 1982.
- ¹⁴ См. об этом: *Львов-Анохин Б.* Чудо детской игры // Театр. 1967. № 12; *Кравецкая М.Д.* «Питер Пэн» Д. Барри // Проблема романтизма и реализма в русской и зарубежной литературе конца XIX — начала XX века. М., 1984; *Шерешевская Н.* Питер Пэн — нарушитель спокойствия // Забытый день рождения. М., 1990.
- ¹⁵ См.: *Барри Дж. М.* Питер Пэн. Екатеринбург, 1992.
- ¹⁶ См.: *Цветаева М.* Крысолов // Цветаева М. Поэмы. Стихотворения. Уфа, 1987.
- ¹⁷ См.: *Барри Дж. М.* Питер Пэн в Кенсингтонском саду // Сказки английских писателей. Л., 1986.
- ¹⁸ *Барри Дж. М.* Питер Пэн.
- ¹⁹ *Трэверс П.* Мэри Поппинс.
- ²⁰ *Вулф В.* Льюис Кэрролл // Кэрролл Л. Приключения Алисы в Стране Чудес. Алиса в Зазеркалье. М., 1985.